

Prólogo

QUIEN se aproxime, por primera vez, al estudio de la arquitectura madrileña entre 1920 y 1970 verá cómo un nombre —el de Secundino Zuazo— se repite de manera insistente: autor del Plan de Extensión de 1929 y del Plan Comarcal de 1934, también concibió, entre otras grandes obras, el hoy destruido frontón de Recoletos o el conjunto de los Nuevos Ministerios. La importancia de estos proyectos bastaría para justificar su estudio, pero quien profundice mínimamente en el análisis de la arquitectura de aquéllos verá cómo la figura de Zuazo es reconocida por parte de los más jóvenes, tanto de 1925 como de 1950, como la del maestro de un momento histórico.

¿Por qué tomaron a Zuazo como referencia, si su actividad arquitectónica estuvo siempre alejada de las aventuras formales de la vanguardia? ¿Cómo pudieron coincidir Lacasa, Mercadal o Gutiérrez Soto en señalarle como guía de la arquitectura madrileña, si los tres tenían distintas ideas de lo que debía ser la arquitectura y la ciudad? En este sentido, sabemos que Zuazo no participó —como por ejemplo sí lo hicieron Berlage o H. Sauvage— en los debates y polémicas sobre la arquitectura *moderna* que mantuvieron los arquitectos del CIAM y en España sus homónimos barceloneses y madrileños; tampoco identificó su idea sobre la ciudad con un compromiso político, a la manera que lo hicieron los arquitectos de la madrileña Oficina Técnica Municipal, y, por último, su reflexión sobre la historia y el lenguaje le llevó por caminos bien distintos a los adoptados por Gutiérrez Soto; sin embargo, es sabido que Mercadal colaboró en su estudio —fue él, según contaba, quien le puso en contacto con Jansen con vistas a la colaboración en el Concurso de 1929—, que Zuazo trabajó con Indalecio Prieto en el Plan de Accesos y Extrarradio de Madrid —lo cual le valdría, al terminar la Guerra Civil, ser depurado profesionalmente, siendo inhabilitado para el desempeño de cargos— y que Gutiérrez Soto no sólo terminó, en los años de su exilio en Canarias, muchas de sus obras en Madrid (por ejemplo, el conjunto de Lista/plaza de Salamanca), sino que hace años, y en el curso de una investigación realizada conjuntamente con Antón Capitel, encontramos en el estudio de la calle Padilla numerosa documentación fotográfica y de planos de la obra de Zuazo, con lo que entendimos hasta qué punto conocía y había estudiado su obra. ¿Cuál fue entonces el papel desempeñado por Zuazo, y cuál su capacidad para ser referencia de tres opciones tan distintas sobre el lenguaje, la vivienda y la ciudad? El estudio de la obra de Secundino Zuazo deberá, pues, plantearse desde el análisis de los tres temas comentados, esforzándonos, sobre todo, en entender el nexo común existente entre ellos.

En la obra arquitectónica de Zuazo aparece un rechazo a la modernidad y a los parámetros formales difundidos en esos años que sorprende a quien la estudie: lejos de encontrar en él citas a la vanguardia, parece claro que se interesó más por el sentido de la historia, por el alcance que en esos años tenía el clasicismo, y su obra debemos entenderla próxima a los supuestos definidos por Behrens, Muzzio o Bonatz. En Zuazo existe un interés por la historia propia —por el clasicismo en la arquitectura española— que se refleja en sus estudios sobre El Escorial tanto al analizar la composición de volúmenes en el Monasterio como la utilización de los órdenes clásicos; y es desde esta reflexión —que desarrolla durante años— cómo debemos entender tanto el primer chalet en El Escorial como el proyecto de los Nuevos Ministerios (concebido así quince años más tarde) y que coincidirá con la línea esbozada por Muzzio en el Palacio de las Artes de Milán o en la Universidad Católica.

Abandonados los esquemas de composición beaux-artianos empleados, por ejemplo, en proyectos como el Museo de Bilbao, Zuazo parte de dos supuestos dispares al aceptar la composición por partes en planta y mantener la imagen clásica, asumiendo el lenguaje y reivindicando materiales (granito y ladrillo) que valora como característicos de la arquitectura madrileña. Influida por sus estudios sobre El Escorial (éste será, años después, tema de su discurso de ingreso en la Academia de San Fernando), Zuazo se sitúa —y creo que sin ser consciente— en actitud próxima a la propuesta por los antes citados.

Behrens y Bonatz teorizaban sobre la estilización arquitectónica (coherentes en su actitud de partidarios del ala tradicionalista del Deutscher Werkbund, en oposición a los integrantes del grupo berlinés Ring, con Bauhaus o con los CIAM) y en sus obras se reflejan los supuestos de «...objetividad, sinceridad, renuncia a la moda, sentido de la responsabilidad, inflexibilidad, claridad y actitud estricta» que reivindicaban. Su actitud implica un rechazo al ornamento en el lenguaje, puesto que, dirán, la técnica y la industria moderna son capaces de forjar un estilo: así, la utilización de los materiales tradicionales se supedita a una reflexión sobre la sinceridad arquitectónica, lejos de lo que consideraban la «falsa bandera de la nueva objetividad».

Para Muzzio, por el contrario, la preocupación por el lenguaje correrá paralela a su voluntad por integrar nuevos materiales, diferenciándose del resto de los arquitectos en problemas que iban más allá de lo estrictamente formal y entraban de lleno en planteamientos estructurales: para Muzzio, la utilización en Italia de un nuevo material (el *klinker*, ladrillo de revestimiento obtenido a partir de escorias de altos hornos y no resultado de cocción) que reconocía haber visto usar en Hamburgo como elemento de revestimiento de forma generalizada, se hacía ahora desde la voluntad por utilizarlo de forma estructural; en este sentido, el uso del *klinker* en el Palacio de las Artes de Milán es claro, puesto que aparecerá como elemento portante y no como revestimiento. Muzzio justificaba su utilización al señalar cómo un Palacio de las Artes debía estar construido con un material que por su ambición constructiva pudiese mostrar lo distinto que debía de ser de un contenedor indiferenciado. Su primera intención fue realizar el edificio en ladrillo con estructura de hormigón; sin embargo, una vez definida la imagen espacial sustituyó el ornato (desde un planteamiento no sólo económico sino sobre todo arquitectónico, donde primaba el deseo de sinceridad constructiva) por un esquema estructural (manteniendo la disposición de volúmenes y huecos inicial), con lo que el uso del nuevo material como cortina externa, revestimiento y decoración construida tiene una justificación acorde con su intención de ser contenedor capaz de albergar las distintas artes decorativas.

Al terminar la carrera en Madrid, Zuazo inicia una colaboración con Antonio Palacios que le sirve, fundamentalmente, para alejarse de una arquitectura entendida desde el ornato —desde el lápiz blando— y optar por la simplificación y la sinceridad en el proyecto: «...seguí con Palacios y le ayudé en ciertas obras como el Banco Central (...) o en la casa donde vivió el propio Palacios (...). También en esta casa ocurrió algo parecido a lo del Patio de Carterías: él hizo un proyecto a escala 1/100 y yo lo desarrollé a escala 1/50. Yo empezaba a usar mucho la goma: Palacios abusaba del lápiz y yo de la goma y la goma mía le perturbó. Después de haber desarrollado aquel proyecto a escala 1/50 ya no tuve nada que hacer con Antonio Palacios, él y yo íbamos por caminos distintos (...). Yo ansiaba la verdad arquitectónica». La búsqueda de esa verdad arquitectónica le lleva, quizás por el azar de un primer encargo, a trabajar en El Escorial, y es cuando comprende que la referencia a la historia debe estar ligada no a imágenes confusas, enmascaradas por elementos pertenecientes a un repertorio del pasado, y sí a los materiales, a la tradición y al estudio de los individuos capaces de haber marcado un hito: en este sentido será Secundino Zuazo —un profesionalista y no un erudito— quien, en los años veinte y treinta de nuestro siglo, abra puertas a la recuperación de Herrera y de Villanueva como maestros del saber arquitectónico español y de El Escorial como ejemplo vivo del clasicismo.

Todavía está por hacer la historia de la historiografía arquitectónica española; en este sentido, lamentablemente, falta una referencia global a la reflexión que se inicia (en los tiempos modernos) en Hermosilla o Ponz y que, a lo largo del siglo XIX, se desarrolla con Inclán, Rogent, para continuarse, en los primeros años del siglo, con Puig i Cadafalch, Domenech, Lampérez, Gómez

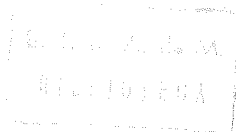
Moreno o Torres Balbas. En muchos de ellos existió una voluntad operativa, puesto que estudiaron el pasado con intención de justificar una actitud preconcebida; otros se enfrentaron a la historia desde la erudición arqueológica. Pero nunca habían aparecido individuos interesados en comprender cómo se solucionaron en el pasado problemas concretos de composición, analizando entonces el saber hacer arquitectónico. A partir de este momento la reflexión propuesta por Zuazo —el estudio no de un período ni de un estilo, sino de un arquitecto excepcional o de un edificio especialmente importantes, es decir, del saber hacer arquitectónico— será asumida por un grupo de arquitectos madrileños que profundizarán en el estudio de Villanueva, de Ventura Rodríguez o del Monasterio de El Escorial, y de este modo los trabajos de Blanco Soler, Chueca, Iñiguez o Moya se plantean de manera distinta a los realizados por los historiadores eruditos.

¿A qué obedece este planteamiento? En mi opinión la opción propuesta resulta importante, sobre todo si valoramos dos hechos: 1) que quienes la aceptan —y desarrollan— son arquitectos jóvenes, ligados con su trabajo profesional al círculo de la vanguardia madrileña; 2) en qué medida la alternativa propuesta es novedosa —y por ello particularmente interesante—, puesto que supone enfrentarse metodológicamente no sólo a eruditos y estudiosos sino también a los que, en esos mismos años, establecen referencias a la arquitectura del Renacimiento al encontrar en ella los elementos formales que utilizan en su planteamiento regionalista o montañés. Ocurre así que un mismo período —el Renacimiento, por ejemplo— se estudiará desde dos planteamientos distintos: unos analizarán formalmente lo que entienden como arquitectura del Imperio, mientras que otros se centrarán en el estudio de Juan Herrera y en el edificio del Monasterio; en este sentido conviene diferenciar entre el recurso a la historia con objeto de apropiarse de elementos pertenecientes a un lenguaje confirmado por el tiempo y la opción que plantea Zuazo (que estudia cómo utilizar los materiales, cuáles son las soluciones específicas que se aplican en determinados momentos...). Para Zuazo —y para el grupo de estudiosos que surge en torno suyo— la historia no será una herramienta operacional, posible de aplicar indistintamente a cualquier proyecto, sino que se convierte en una reflexión sobre el saber hacer en el pasado.

Zuazo insistirá, durante años, en su voluntad por encontrar «la verdad arquitectónica», y creará entonces haber encontrado la verdad en el estudio de Herrera, en la reflexión sobre Villanueva y en el análisis sobre la utilización de los materiales: «...al plantearme la construcción de un hotel en El Escorial no pude pensar más que en lo que era natural en El Escorial y no tuve más remedio, no tuve más deseo, que utilizar los mismos materiales, el granito, la madera, las cubiertas apizarradas y, en definitiva, coger aquella tradición abandonada que tanto entusiasmó a Juan de Villanueva, y llegué a esa realización que es conocida que fue enjuiciada por la clase profesional». Pero, ¿de dónde arranca su razonamiento y cuáles pudieron ser las bases de esta reivindicación de la historia? La duda es pertinente si tenemos en cuenta que Zuazo rechaza —en 1917— no sólo lo que Tormo había definido como la «veta brava del arte español» sino que planta cara a toda la historiografía arquitectónica anterior. Para comprender tal actitud, su idea sobre la arquitectura debe analizarse desde un sistema de reflexión, y en este sentido me atrevo a esbozar una propuesta: estudiar la idea del clasicismo en Zuazo desde la figura de Ortega y Gasset.

Cuando Ortega empieza a escribir —casi en los mismos años en que Zuazo comienza a proyectar— la cultura española todavía sufre las consecuencias de la relativa indigencia intelectual en que había vegetado durante el siglo XIX. Partiendo de este hecho —comenta Ferrater Mora—, Ortega analiza cómo la generación del 98 había reavivado el nervio espiritual de España, si bien las ideas permanecían todavía inactuales o imprecisas y, en este sentido, lo que podría considerarse como producción filosófica o de pensamiento era, en realidad, literatura o mera erudición. Ortega intentará inyectar en la cultura española —en frase de Ferrater Mora— una componente de la que ésta se hallaba menesterosa: la reflexión. Y en esta atmósfera densa pretenderá elaborar un núcleo de intuiciones filosóficas, para expresar luego los resultados de su labor ante un público restringido.

Frente al regeneracionismo de la Institución Libre de Enseñanza (adoptado por Torres Balbas o Lampérez), Ortega consagra sus estudios a la reflexión sobre lo epistemológico y, en un artículo que publica en 1906, propone una tesis que reiterará con frecuencia: el error de los tradicio-



nalistas radica no en su amor a la tradición sino en su incapacidad por observar ésta. Los tradicionalistas —dirá— pretenden llevar el presente al pasado y carecen de verdadero respeto por éste, puesto que si lo tuviesen se abstendrían en su empeño por petrificarlo. El pasado auténtico —y comprendamos cómo estas ideas pudieron resultar atractivas a Zuazo— se encuentra profundamente vinculado al presente y debe sobrevivir al futuro; su lucha contra el pasado muerto es compatible con su interés por la historia, en un sentido similar a como la inexistencia en el futuro es combatible con la lucha contra lo fantástico.

Será, pues, necesario estudiar las técnicas que suponen la cultura y la ciencia y, para modificar la situación de decadencia en la que se halla España, no bastarán curas superficiales basadas en una simple importación de resultados, sino que es necesario desarrollar los principios. Hay que luchar, señala, por cultivar un modo de civilización que siga siendo auténticamente español y este *problema español* se reduce, en el fondo, a un problema de disciplina. Seguidor de Simmel, Ortega proclama que ninguna realidad —por humilde que pareciera— y ningún problema —por insólito que se antojara— debía ser descartado. Y en lugar de desdeñar las realidades próximas y suponer que éstas no merecen la atención del estudioso, insistirá en la necesidad de desentrañar su significado; y así escribe, sigo citando, cómo es necesario elevar cada realidad a la plenitud de su significación. Tres conceptos aparecen entonces ante Zuazo, y con ellos presentes intentará enfrentarse al estudio de la arquitectura: el primero, la idea de lo real tal como había aparecido en Ortega: «...si lo que pretendemos es describir el universo viviente y real, en vez de contentarnos con un mundo muerto y ficticio»; el segundo, el valor de disciplina entendida como referencia a la norma, como voluntario rigor que el arquitecto se impone ante el proyecto: disciplina entendida desde búsqueda de la verdad, de *lo clásico* referido no a la arquitectura antigua sino a aquella otra, ejemplar, a partir de la cual él podía razonar sobre el «cómo» del hecho arquitectónico.

Dos textos de don José Ortega y Gasset se configuran como fundamentales en este orden: uno, las *Meditaciones del Quijote*; el otro, un estudio que publica en *El Espectador* en los años anteriores a la Guerra Mundial y que trata sobre el Monasterio de El Escorial; y precisamente estos dos pequeños textos son los que marcan hasta dónde llega Zuazo en su reflexión orteguiana sobre el estudio del pasado español. Marías, al estudiar las *Meditaciones*, entiende cómo su maestro, preocupado por comprender el sentido de España, toma al personaje como pretexto y plantea cómo el Quijote supone la actitud contra la tradición (el intento de ir más allá de ella) puesto que, en los últimos tiempos, ésta ha consistido precisamente en el aniquilamiento progresivo de una posibilidad de España. Al mismo tiempo, en *El Espectador*, se perfilaba la cualidad —que él define como genuina potencia española— del *furor*, del esfuerzo, coraje o ímpetu. Es en el estudio sobre El Escorial, donde Ortega comenta la anécdota de la hermana de Nietzsche quien, al haberle preguntado alguien la opinión del filósofo sobre los españoles, señaló que un día Nietzsche dijo: «¡Los españoles! ¡Los españoles! ¡He ahí hombres que quisieron ser demasiado!» Sobre esta idea Ortega desarrolla sus estudios sobre la esencia de lo español y enlaza con los supuestos definidos por Dilthey y sobre cómo la historia no era retomar los hechos de forma empírica, y cómo la única forma de comprender el pasado consistía en revivir el espíritu. En su *Crítica de la razón histórica* planteaba cómo la mente humana va cambiando la visión del mundo según las épocas y los temperamentos personales, considerando que el saber está fundado en el conjunto de la experiencia.

En Ortega existía la voluntad de una propuesta metodológica en la cual El Escorial, por ejemplo, se entendía desde ese carácter español, es decir, desde la voluntad de ser guía; y en este sentido asume que «el individuo no puede orientarse en el universo sino a través de su raza, porque va unido a ella como la gota en la nube viajera». El Monasterio es entonces imagen que el filósofo utiliza como pretexto, puesto que en su concepto la historia significa revivir el espíritu y no retomar los datos en forma empírica; en este sentido plantea su reflexión en una dirección: estudiar lo que él entiende por *el problema español*.

Pero Zuazo no sigue íntegramente los planteamientos de Ortega, puesto que su intención no es dar una opción a la historiografía arquitectónica ni pretender dar solución al problema español; ajeno al estudio sobre la esencia de la raza que propone Ortega —y que dará pie, poco más

tarde, a plantear la historia desde el análisis de los invariantes—, su recurso a la historia se produce desde la circunstancia del arquitecto deseoso de aprender lo real. No le interesa entonces la idea global de arquitectura española ni se preocupará en analizar la pervivencia de proporciones, espacios compartimentados, ejes direccionales o la composición de volúmenes... (todo ello estudiado conjuntamente dará lo que algunos entenderán como *imagen verdadera; la unión de distintas perspectivas* de que habla Ortega); lo que a Zuazo le inquieta es la realidad: para él, arquitecto práctico y preocupado no por la teoría sino por lo inmediato, Ortega se ha alejado de lo real, de la necesidad por encontrar soluciones no para la *nueva España* sino para la España cotidiana, para aquella que se define en el cada día de las obras menores. Arquitecto sin un gran bagaje cultural —y sin pretensión de aparecer como teórico—, su encuentro con el pensamiento de Ortega quizás se deba a que las inquietudes del filósofo han penetrado de tal modo en la cultura madrileña de estos años que podríamos identificarlas con el *espíritu de la época*. Por ello su estudio sobre El Escorial, sobre Villanueva o sobre Herrera, no debe entenderse desde la intención por ofrecer propuestas formales, soluciones que se puedan ofrecer al gran público, sino que, por el contrario, analiza El Escorial con la voluntad de buscar la sencillez y la verdad arquitectónica que no encontró en Palacios.

Zuazo dedica su atención a la obra de El Escorial y no a sus circunstancias: así, voluntariamente, se ocupa en comprender cómo y dónde se sitúan las escaleras; en entender la sencillez, simplicidad y armonía de la obra; en observar cómo se utilizan los materiales... Se forma de este modo en la composición clásica y su reflexión sobre la arquitectura alcanza a los jóvenes de su época como no lo habían logrado Antonio Flores, Pablo Aranda o Amos Salvador, herederos de una tradición iniciada en Ayuso y que llega hasta ellos a través de Lázaro y Lampérez. Zuazo llega, en mi opinión, a la referencia clásica no a través de la tradición del siglo XIX sino desde la reflexión de su propio tiempo, y ésa es, precisamente, la modernidad de Secundino Zuazo y lo que hace que sea considerado maestro de las jóvenes generaciones. De su primera gran reflexión —la que desarrolla sobre el clasicismo en Herrera y Villanueva— Zuazo abstrae tres conceptos que se convierten en claves dentro de su actividad como arquitecto: qué significa lo real, qué es la disciplina arquitectónica y cómo debe entenderse el alejamiento de los supuestos formales que defiende la vanguardia.

Al iniciar su trabajo sobre Secundino Zuazo, la profesora Lilia Maure partía de una difícil situación: todo el mundo aceptaba su figura como la del maestro de generaciones pero, al mismo tiempo, lo más que se había hecho era «contar» su historia, ubicarlo cronológicamente y definir algunos de los temas que, a lo largo de su vida, trató. Enfrentándose a este criterio, el trabajo de Lilia Maure se plantea desde una base bien distinta: explicar cómo toda la actividad profesional de Zuazo —tanto en su labor puramente arquitectónica como en sus trabajos de urbanista— debe ser entendida desde su propia reflexión, desde las preocupaciones que presidieron su vida. En este sentido el estudio de Secundino Zuazo desde la óptica del arquitecto interesado por lo real (esto es, preocupado por solucionar el problema de la vivienda desde la arquitectura y no desde opciones ajenas a ella, lo que determina que incluso se convierta en promotor para así poder desarrollar sus ideas), la figura de un Zuazo que intuye el alcance y trascendencia de los estudios alemanes sobre el suelo, de un Zuazo preocupado en definir las bases de un plan comarcal... son particularmente interesantes.

Voluntariamente Lilia Maure ha optado por no centrarse meramente en el análisis formal, en el estudio del detalle arquitectónico. Preocupada en el gran proyecto urbano de Zuazo —y tanto da que se trate de Bilbao, de Sevilla o de cualquiera de las grandes operaciones que define en Madrid—, su interés se ha centrado en comprender cómo Zuazo pretendió en cada momento llegar al límite de la realidad sin nunca caer en el sueño o fantasía. Este es, en mi opinión, uno de los grandes méritos de este trabajo de la profesora Maure: presentarnos un Zuazo conocedor de lo real, capaz de indignarse con Nuñez Granés en el proyecto para Madrid de 1926 precisamente por no atenerse a lo real de la ciudad (desconocer la topografía, por ejemplo) y por no desarrollar al límite las posibilidades que le ofrecía la legislación; y en este sentido el trabajo de la profesora Maure demostrará cómo en cada caso Zuazo intentó alcanzar ese límite, bien a través del

estudio de las tipologías de viviendas, bien a través del análisis del bloque, o bien en sus propuestas sobre definición del extrarradio o del plan comarcal. Como se deduce del estudio del presente trabajo, Secundino Zuazo fue entonces referencia constante para los urbanistas y arquitectos preocupados por Madrid: para unos, representaba al personaje capaz de completar sus proyectos urbanísticos, puesto que los llevaba al límite de la realidad; para otros, por el contrario —para los integrantes de la Oficina Técnica Municipal—, será quien frene sus sueños irreales, quien limite y detenga el alcance de sus propuestas. Pero para todos ellos su persona es de referencia obligada; por ello su interés y por ello la importancia del trabajo ahora publicado.

Carlos Sambricio